

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav bohemistických studií

Bakalářská práce

Obraz války a holocaustu v současné české literatuře

*Image of the World War II and the Holocaust in Contemporary Czech
Literature*

Marta Banasiak

Praha 2009

vedoucí práce prof. PhDr. Jiří Holý DrSc

Poděkování:

Ráda bych poděkovala za pomoc a veškeré rady vedoucímu práce prof. PhDr.
Jiřímu Holému DrSc., Martinu Falcovi a Lence Pavlíkové za stylistickou konzultaci
a rodičům za umožnění studia.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Vdne.....

Marta Banasiak

podpis

ADNOTACE

Tato práce se zabývá několika výraznými díly české prózy posledních let, která se zabývají tématem druhé světové války a zvláště holocaustu. V popředí pozornosti bude tematická analýza románů *Sestra* Jáchyma Topola, *Zvuk slunečních hodin* Hany Andronikové a *Milionový jeep* Jana Nováka.

This thesis analyses some important works of the Czech prose from last years, that treats about the subject of World War II and especially the Holocaust. It's main center is created by the analysis of romances *Sestra* from Jáchym Topol, *Zvuk slunečních hodin* from Hana Androniková and *Milionový jeep* from Jan Novák.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. První kapitola.....	11
3. Druhá kapitola.....	18
4. Třetí kapitola.....	26
5. Čtvrtá kapitola.....	32
6. Závěr.....	39
7. Bibliografie.....	42

1. Úvod

Téma druhé světové války a holocaustu se objevuje v evropské literatuře již déle než padesát let. Stejně je to i v české literatuře. Jako vedlejší motiv nebo jako hlavní téma díla je viditelný v tvorbě několika uměleckých generací. Samozřejmě jako první reagují spisovatelé, kteří podávají bezprostřední svědectví. Je to samozřejmě neoficiální literatura, vydávaná v ilegality, „za zády“ okupanta. Ačkoliv tato literatura není předmětem této práce, nutnost připomenout její existenci se zdá očividná a může zároveň posloužit jako pomůcka k představení české válečné situace. „*Mało zorientowany obserwator wydarzeń mógł sądzić, że 15 marca 1939r.*” (vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava) „*niewiele się w Pradze zmieniło.*” – píše Jerzy Tomaszewski.¹ Skutečně, ve srovnání s ostatními východoevropskými státy, Polskem, Ukrajinou nebo Běloruskem v českých zemích neřádl teror. Navzdory válečným podmínkám byla atmosféra na pohled normální. Během celé okupace v protektorátu vycházely knihy a časopisy, až do roku 1944 byla otevřená kina a divadla, natáčely se filmy, veliké popularity se těšily fotbalové zápasy Sparta – Slávia² a další společenské akce. Bohužel, jak si snadno můžeme domyslet, stav české kultury, tedy aspoň její oficiální části, byl nesrovnatelně horší. Vyplývalo to jednak z omezení vnucovaných Němci, jednak z těch vyplývajících z postoje českého společenství. Prvkem, který nesmírně zužoval možnosti vývoje umění, v tom samozřejmě také literatury, byl zákaz veřejné aktivity tzv. nespolehlivých živlů. V praxi to bylo zatýkání a následně transport umělců (především těch levicově a demokraticky orientovaných) a intelektuálů do koncentračních táborů. Tím způsobem byla zastavená veřejná tvůrčí činnost např. Josefa Čapka, Ferdinanda Peroutky, Vladislava Vančury nebo Karla Poláčka. Části umělců se podařilo emigrovat. Werich a Voskovec, Hoffmeister či Hostovský emigrovali do Spojených států, Langer a Fischl do Velké Británie, Nejedlý do Sovětského svazu. Veliké množství autorů, hlavně propagující demokratické nebo

¹Tomaszewski, J.: *Czechosłowacja*, Warszawa, Trio, 1997, s.91.

²Holý, J.: *Literatura za německé okupace*, in Lehár, J. a kol., *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha: Lidové noviny, 2004, s.676.

levicové názory nemělo právo publikovat. Důležitou roli odehrála také cenzura. Sklady knihoven byly ochuzené o mnohá díla, jména jako Čapek či Masaryk měla být zapomenuta. „*Pro literaturu znamenalo období okupace ztrátu plurality*“ – píše prof. Holý.³ Tváří v tvář ztrátě možnosti mnohohsměrného literárního vývoje a zároveň ohrožení existence národa začíná prudký obrat k tradici, soustředění na slavnou minulost a *českost*. Píší se jak vědecká, tak beletristická díla týkající se situace a role Čechů v světových dějinách. Historik Kamil Krofta, jenž píše *Nesmrtelný národ* (1940), kde probírá situaci českých zemí v 17. a 18. století, považuje toto období za vrcholné pro vývoj české kultury. Z. Kalista vydává antologii české barokní poezie opatřenou bohatým úvodem (*České baroko*, 1941). V redakci Viléma Mathesia vychází dvoudílná práce *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (1939, 1940). Velikou popularitu získávají klasikové 19. století. Tisknou se a čtou Jirásek, Tyl, Neruda. Obrovského zájmu se dostávalo Karlu Hynku Máchovi a Boženě Němcové. Oba dva se stali častou inspirací pro básníky (V. Nezval *Óda na návrat Karla Hynka Máchy v Pět minut za městem*, 1940, J. Seifert *Vějíř Boženy Němcové*). Návrat k tradici mohl mít na jednu stranu za cíl napřímení morálního stavu národa, byla to snaha přesvědčit ho o tom, že když zvládl větší historické bouře, poradí si i s touto. Již zmíněný V. Mathesus napsal: *V průběhu staletí jsme účinně a kladně zasáhli do všech oblastí evropské tvořivosti (...). Ani kruté následky bělohorské porážky nedovedly zpřetrhat souvislé pásmo našeho tvůrčího usilování nebo je odsoudit k bezvýznamnosti. Tím méně to dovedou změny, které prožíváme dnes...*⁴

Na druhou stranu mohl vytvářet alternativu pro politiku, napomáhat v postoji k válce jako k přechodnému stavu, v pěstování toho, co bylo, a v očekávání toho, co bude. Bohužel se pro literaturu takový přístup ukázal být velice nebezpečný, skoro záhubný. Česká literatura přišla o svou rozmanitost, jakékoli experimentální a avantgardní úsilí bylo zakázáno, což přirozeně zabrzdilo jeho vývoj. *Ke konci okupace se česká kultura ocitala již na prahu likvidace.*⁵

³ibidem, s.678

⁴citace za: Holý, J.: *Literatura za německé okupace*, in Lehár, J. a kol., *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha: Lidové noviny, 2004, s. 683.

⁵Holý, J.: *Literatura za německé okupace*, in Lehár, J. a kol., *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha: Lidové noviny, 2004, s. 683.

Neměli bychom ale zapomenout na fakt, že na přelomu 30. a 40. let 20. století se česká literatura rozdělila na tři části: domácí veřejnou, domácí ilegální a exilovou. V rámci domácí ilegální tvorby téma války a s ní spojeného ohrožení zpracovávají hlavně básníci, kdežto první česká prozaická díla zabývající se tímto tématem píše autoři žijící už mimo vlast. Zvláštní pozornost si zaslouží novela Egona Hostovského *Úkryt* (1943), připomínající zčásti Kafkovu *Proměnu*, dílo o absurditě vyplývající z nejednoznačnosti znaků, které obklopují hlavního hrdinu. Svět vytvořený Hostovským nemá pevný obrys, je napůl smyšlený. Doba druhé světové války je zobrazena jako doba hromadné paranoie, ve které se rozpadá lidská identita. Autor zdůrazňuje rozpačitou potřebu kontaktu s druhým člověkem, zatímco lidské vztahy nejsou nic než prázdnotou. *Úkryt* nemá nic společného s dokumentárním či paradokumentárním popisem války, po němž často sahají spisovatelé zabývající se tímto problémem. Skoro fantaskní obsah působí pocit ztracení v textu, ale právě tato iluzornost mu přidává na jisté univerzalitě. Tento způsob psaní se po válce v české literatuře s holocaustovou nebo válečnou tematikou objevuje velmi často. V roce 1949 vychází román Jiřího Weila *Život s hvězdou*. Příběh popisující židovského úředníka ponořeného do světa vlastní reflexe, který čeká na povolání do transportu, –ukazuje absurditu totalitního systému. *Hrůza, ba i absurdita doby nevyrůstá z děsivých scén, ale z obyčejného fungování fašistického totalitarismu, z jakoby normální, všemi samozřejmě přijímané degradace lidských vztahů(...).*⁶ Tento Weilův román inicioval určitý směr v české literatuře, který vrcholí v 60. letech. Je to literatura, která se soustřeďuje hlavně na popisování osudů Židů během druhé světové války. Není v ní ale místo pro velké hrdiny a hrdinské činy. *Vytrácí se okázalý heroismus, vědomí velkého dějinného poslání.*⁷ Toto místo obsazuje obyčejný člověk a jeho každodenní realita ve světě, který už dávno přestal být normální. Dokonalým příkladem je román Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock* (1963), příběh připomínající ten, který použil Weil – vyprávění o nenápadném Židovi čekajícím na transport do Terezína. Mundstock se však na

⁶ Holý, J.: *Od května do února*, in Lehár, J. a kol., *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha: Lidové noviny, 2004, s. 733.

⁷ Holý, J.: *Šťastný věk literatury*, in Lehár, J. a kol., *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha: Lidové noviny, 2004, s. 792.

rozdíl od Roubíčka na tento okamžik pečlivě připravuje. Systematicky nacvičuje každý krok, který měl by měl v táboře učinit. Po nějaké době se čtenář může v jednání pana Mundstocka ztrácet. Začíná pociťovat nedostatek souvislostí mezi popisovanými událostmi. Zdůrazňuje to určitou grotesknost situace, jednak Židů během německé okupace a jednak člověka jako takového, který se ocitá v situaci přesahující rámec jeho dosavadních zkušeností.

Dalším spisovatelem zabývajícím se tématem holocaustu, jehož dílo nesmí být v této práci opomenuto, je Arnošt Lustig. V podstatě celá Lustigova tvorba se týká holocaustu, jen několik děl jeho tvorby se zabývá jinými problémy. Je to ale próza lišící se od schématu použitého Weilem nebo Fuksem. Lustigovy romány a povídky jsou mnohem více empirické. Často bazírují na autentických událostech, méně se zaobírají nitrem hrdiny, více se soustředí na obklopující realitu. Za příklad zde může posloužit jedno z jeho nejvýznamnějších děl *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964). Je to pravdivý, literárně zpracovaný příběh skupiny bohatých Židů, kteří byli při návratu ze Spojených států zastaveni nacisty v Itálii v roce 1943. Němci za vysokou odměnu nabídli Židům výměnu za německé zajaté důstojníky. Samozřejmě se ukázalo, že jde o podvod.

Téma druhé světové války a osudu Židů v Protektorátu Čechy a Morava se objevuje v dalších letech hlavně v dílech už zmíněných autorů. Byli to tvůrci starší generace, kteří válku prožili, většinou byli přímými svědky popisovaných událostí. Dnes by se mohlo zdát, že o holocaustu a o válce bylo řečeno nebo spíš napsáno už vše a že mladí čeští autoři se již k tomuto tématu vracet nebudou. Není většího omylu. Tento motiv se objevuje v nejrozmanitějších tvarech a kontextech v mnoha knihách napsaných během poslední dekády dvacátého století nebo dokonce začátkem století dvacátého prvního. Otázkou je proč?! K čemu je dnes Čechům válka?! Je samozřejmé, že dějiny jsou nepodcenitelným faktorem tvarujícím lidskou identitu. Nebyli bychom tím, kým jsme, bez zkušenosti našich otců a praotců. Druhá světová válka byla nepohybně největší tragédií, jaké musela čelit Evropa v dvacátém století. Ale přece je Česká republika zemí, která během války trpěla poměrně málo. Nikdo by se asi nedivil, kdyby se mladí spisovatelé k tomuto tématu už nevraceli. Můžeme tedy přemítat o tom, zda je jejich zpracování tématu

ještě věrohodné. A právě věrohodnost a autentičnost jsou dvě z hlavních otázek, které se dnes kladou v kontextu holocaustové literatury. Alvin H. Rosenfeld se ve své práci *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze holocaustu* odvolává na Emila Fackenheim a píše, že *opisy wydarzeń sporządzane na bieżąco przez naocznych świadków mogą być mniej wiarygodne niż teksty pisane z większego, tak geograficznego jak i czasowego, dystansu*.⁸ Píší současní čeští spisovatelé opravdu o holocaustu za účelem podání svědectví, nebo je příčina úplně jiná? Možná je to způsob, jak se vypořádat s komplexy, zájem zdůraznit svůj podíl na událostech, popřít pasivitu nebo prostě jsou druhá světová válka a holocaust pro dnešního člověka nejsnadněji stravitelnou alegorií zla či dokonce pekla?

Odpověď na tyto otázky se budu snažit najít ve třech knihách, které se zabývají problémem holocaustu třemi různými způsoby. První z nich je *Sestra* (1994) od Jáchyma Topola. K válečné době se v ní autor vrací při popisu snu hlavního hrdiny Potoka. Během onoho snu se Potok spolu se skupinou kamarádů ocitne v Osvětimi, kde jsou nuceni prodírat se hromadami lidských kostí a závějeji popela a průvodce jim dělá kostra Čecha Nováka. Druhou knihou je *Milionový jeep* od Jana Nováka, ve kterém je válečný příběh jen východiskem k představení osudu hlavního hrdiny v poválečném Československu. Noc, kdy gestapo odvádí hrdinova otce, který další dva roky stráví v různých koncentračních táborech na území celého Německa, se pro hrdinu stane impulsem k osamostatnění, k překonání chlapecké nezralosti a ke zrození muže.

Poslední z knih, které jsem zvolila, je *Zvuk slunečních hodin* (2001), debut mladé spisovatelky Hany Andronikové. Válka zde tvoří pozadí k vyprávění milostného příběhu, ve kterém se černo-bílá realita Osvětimi a terezínského ghetta prolíná s barevnými obrazy Indie třicátých let.

K nalezení odpovědi na výše položené otázky mi pomůže analýza zmíněných děl, hlavně těch ze šedesátých let, která poslouží k přesnějšímu popisu českého způsobu psaní o holocaustu a také k nahlédnutí životopisů a dosavadní tvorby autorů, jejichž díla jsou hlavním předmětem této práce.

⁸Rosenfeld, A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze holocaustu*., překl. B. Krawcowicz, Warszawa: Cyklady, 2003, s.31

2. 1. Kapitola

Jiří Weil : *Život s hvězdou*, Ladislav Fuks: *Pan Theodor Mundstock*, Arnošt Lustig: *Modlitba za Kateřinu Horovitzovou*.

Národní literatury mají vždy jisté společné rysy. Prolínají se motivy, symboly, představitelé stejného národa mívají často podobný pohled na daná fakta. Vyplývá to většinou ze společné historické zkušenosti a také z jistých společných společenských rysů, což se může projevat také v literatuře. Než se začneme zabývat bezprostřední analýzou děl napsaných po roce 1989, proto je důležité přihlídnout k některým knihám s podobnou tematikou, avšak napsaným několik desítek let dříve. Také z tohoto důvodu se v této práci objevuje tato kapitola, jejímž předmětem jsou starší díla české literatury zabývající holocaustem a druhou světovou válkou. Přestože tato díla nejsou ústředním materiálem výzkumu pomohou ve vymezení současného obrazu otázky, která nás zajímá.

Z bohaté nabídky literatury věnované tomu tématu byly v této práci zvoleny tři knihy, které mají podstatný společný rys s romány, které budou analyzovány v následujících kapitolách. Totiž žádná z nich není přímým záznamem faktů. Všechny vypráví příběhy absolutně fiktivní nebo jen v minimálním stupni inspirované autentickými událostmi. Všechny patří k onomu zvláštnímu druhu válečné literatury, která se snaží převyprávět tu nejděsivější kapitolu evropských dějin minulého století pomocí fikce.

Alvin H. Rosenfeld ve své práci *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze holocaustu*. píše, že:

pisarze, którzy usiłowali stworzyć fikcyjne opowieści dotyczące Holocaustu, musieli zmierzyć się z nowym rodzajem problemem, z czymś co kwestionuje zarówno tradycyjne jak

*i bardziej eksperymentalne rodzaje literackie. Gdy same fakty przerastają fikcję, czego jeszcze może dokonać powieść lub krótkie opowiadanie?*⁹

Nezbytně se budeme muset uchýlit k malé digresi, s cílem vyhnout se zaměňování pojmu, převážně proto, že k práci amerického badatele zde bude přihlíženo ještě několikrát. Zároveň výše citovaný fragment jak i ty, které objeví se v následujících kapitolách týkají se literatury holocaust. Pro tuto práci je však možné dovolit si jistá zobecnění a vztahovat je na literaturu zabývající se tématem koncentračního tábora.

S odpovědí na otázku postavenou americkým badatelem se výjimečným způsobem vypořádali spisovatelé Jiří Weil a Ladislav Fuks. Ten první v románu *Život s hvězdou*, druhý zas v něco podobném díle *Pan Theodor Mundstock*. V atmosféře obou románů je nepochybně cítit duch jednoho z nejtajemnějších pražských spisovatelů, jenž možná jako jediný předpověděl katastrofu, která přišla víc než dekádu po jeho smrti.

Začneme u Jiřího Weile, který jako první a až do doby vydání prvních děl Arnošta Lustiga koncem padesátých let jako jediný z českých spisovatelů popisoval osudy Židů během druhé světové války. Bude zde nutné připomenout okupační epizodu ze života autora narozeného v roce 1900, který se vyhnul transportu do koncentračního tábora díky tomu, že zfingoval vlastní sebevraždu a do konce války žil v úkrytu.

Na základě toho jej můžeme podezírat, že jeho prvních poválečných románů má hodně autobiografických prvků a že hlavní hrdina, Žid Roubíček, je do jisté míry alter ego spisovatele. Děj svého příběhu Weil umisťuje v Praze, což jasně vyplývá z kontextu díla, ačkoliv ani jednou není zmíněn název žádné ulice, žádného náměstí nebo budovy. Místo, před kterým se hlavní hrdina snaží utéct, terezínské ghetto, je nazváno *pevnostní místo*. Jediným místním jménem objevujícím se v románu jsou Střešovice, ve kterých sídlil úřad zabývající se tzv. židovskou otázkou.

⁹ Rosenfeld, A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze holocaustu.*, przekł. B. Krawcowicz, Warszawa: Cyklady, 2003, s.108

"Střešovice bylo slovo, kterého jsem se bál ze všech nejvíce, znamenalo úřad, kterému jsem byl vydán do nevěle, byl to tajemný úřad, v němž se chodilo po špičkách, mnoho mužů, kteří tam vešli, se nevrátili, a ti, kteří se vrátili, leželi..."¹⁰

Román vypráví příběh nenápadného židovského úředníka, společensky nepřizpůsobivého samotáře, který byl zatlačen do situace, která není přirozená pro žádného člověka. Do situace, ve které člověk bez jakékoliv viny nebo aspoň vysvětlení je degradován na úroveň věci, ponížen, odsouzen k bezvýznamnosti a absolutní anonymitě. Roubíček žije ve vlastním světě, úplně se do něj ponoří. Velké Dějiny a velké skutky se odehrávají mimo něj. Žije každodenností a jejími maličkostmi. Sní jen o nejjednodušších věcech. *Sní třeba o šálku kávy a o své někdejší lásce Růženě.*¹¹ Neustále touží po normálním životě, kontaktu s druhým člověkem.

"Růženo," řekl jsem, "lidé usedají k prostřeným stolům v této hodině, na stolech jsou vázy s květinami, talíře řinčí a z polévkových mis se kouří, pouštějí se do jídla, krájejí noži maso a nabírají je vidličkami, utírají si ústa ubrousky a pijí pivo, pak blaženě odpočívají v tuto hodinu, všude v restauracích a v domácnostech."

Růžena mi nemohla odpovědět, nebyla v pokoji, nebyla vůbec se mnou. Nevěděl jsem, co se s ní stalo, neviděl jsem ji již dlouho. Snad nebyla vůbec na světě, snad vůbec nikdy nežila. [...]

*Musil jsem s někým mluvit, byl jsem sám, úplně sám v ledové mansardě plné zápachu a čmoudu, foukal jsem do hořících třísek a bál jsem se, že oheň zase zhasne, měl jsem málo zápalek, byl jsem v baráčku na předměstí v umazaných teplácích. U bubínku ležely matrace, na stěně ve výklenku visel zimník a jediné šaty.*¹² "

Vyprávění v ich-formě je vedeno suchým, neemotivním jazykem. Nedostatek emocionality ve slovech je zde nástrojem hrdinovy obrány před světem, jež ho obklopuje. Takový jazyk tvoří svébytnou disonanci z obsahem románu. Děj je

¹⁰ Weil, J.: *Život s hvězdou*, Praha: Mladá fronta, 1964, s. 11

¹¹ Holý, J.: *Od května do února*, w Lehár, J. a kol., *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha: Lidové noviny, 2004, s. 733 .

¹² Weil, J.: *Život s hvězdou*, Praha: Mladá fronta, 1964, s. 5 – 6.

tvořen hlavně dialogy, popisy Roubíčkových zážitků, snů, vzpomínek nebo situací, které, jak by se mohlo zdát, vyžadují mimořádnou expresivitu a emocionalitu. Tím spíš nás překvapuje vypravěčův jazyk, ve kterém není ani stopy po kolokvialitě. Všechno to dohromady se skládá ve výbušnou směs. Dokonale zvýrazňuje absurdnost situace, ve které se ocitl hrdina románu, i iracionalitu reality, která jej obkličuje.

Po podobném příběhu sahá také Ladislav Fuks ve svém románu *Pan Theodor Mundstock*. Tentokrát však se hrdina nesnaží před svým osudem utéct. Naopak, pan Mundstock se na pobyt v ghettu a táboře velice pečlivě připravuje. Připravuje se děsivě-maniakálním způsobem. Nacvičuje každý detail, včetně vlastní smrti. Přestože je vyprávění vedeno v *er-formě* pozornost čtenáře se plně soustřeďuje na hrdinův schizofrenický vnitřní svět. A v tomto světě není snadno se orientovat. Fikce se zde prolíná s realitou, racionalita s absurditou. Mundstock několik desítek let pracoval jako úředník, s příchodem nacistického řádu ztratil práci a spolu s ní celý smysl dosavadního života, což mělo destruktivní vliv na jeho psychiku.

Fantaskní postavy nejen že se začínají proplétat s reálnými, ale také se zdají mít rovnocenný statut jako ony, ve světě Theodora Mundstocka sehrávají stejně důležitou roli. Do jeho života vstupuje mysteriózní Mon, druhá část hrdinovy identity, která se paradoxně stává částí racionálnější. Ačkoliv čtenář od počátku tuší, že je Mon jen plodem Mundstockovy nemocné fantazie, přesvědčit se o tom může až v dvanácté kapitole románu:

Že jen mohl zapomenout na praktického člověka, který má na všechno metodu? Vždyť si ta minulá tři bídná leta zavinil dočisat sám! Svým pouhým zapomněním. I jakýsi stín – Mona – si vymyslíl.¹³

V tomto fragmentu autor zvýrazňuje také charakteristickou pravidelnost, otřesnou hlavně v kontextu tématu holocaustu, kdy se oběť začíná obviňovat ze zločinů, které nespáchala. Oba romány, Weilův a Fuksův nejsou typickými příklady literatury týkající se tématu druhé světové války nebo koncentračního

¹³Fuks, L.: *Pan Teodor Mundstock*, Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 124.

tábora na jakou je většina čtenářů zvyklá. Cílem není pouze poukázat na situaci člověka žijícího v ohrožení odvozem do koncentračního tábora a pak v konsekvenci smrti. Zaměřují se na to vlastně jen minimálně, jejich smysl je mnohem hlubší. Jsou to díla všeobecně analyzující problém člověka v mezní situaci.

Týkají se otázky lidské samoty a neschopnosti života v absurdním světě. Právě v těchto aspektech je viditelný vliv Kafkovy poetiky – obvinění, kteří neznají svojí vinu, jsou odsouzení, ale nevědí za co. Oba romány je možno snadno asociovat s Proměnou a Procesem. Weil a Fuks zachytili to, co je tak příznačné pro českou literaturu – konfrontace malého člověka s velkými dějinami, a jeho bezmocnost vůči ní. V jejich románech není místo ani pro velké skutky, ani alespoň pro minimální aspoň dávku optimismu. Chybí v nich vznešená slova, pozitivní poslání, víra v člověka. Čtenář se musí sám vypořádat s absurditou jej obklopující a udělat z toho závěry.

Rosenfeld píše:

Odrzucenie analogii zawiera w sobie ideę konieczności rozpoczęcia od nowa, rozumienia bądź przedstawienia Holocaustu w jego własnych kategoriach. Co dokładnie ma to oznaczać? Poszczególni pisarze w różny sposób odpowiadać będą na to pytanie, ale wydaje się, że realizacja ich zadania wymagać będzie jakiejś formy realizmu, odtworzenia życia i śmierci w sposób nieomal naturalistyczny, bądź rodzaju surrealizmu, w którym Holocaust przeradza się w bardziej abstrakcyjną wizję agonii, absurdu, cierpienia.¹⁴

Weil a Fuks rozhodně zvolili tu druhou cestu, avšak přirozeně ne všechna česká díla týkající se táborové tematiky utíkají až k takové univerzalizaci problému. Tím, kdo si zvolil první ze zmíněných Rosenfeldem způsobů, je bez pochyby Arnošt Lustig, spisovatel, jehož tvorba se zabývá v podstatě jen tématem války a koncentračního tábora. Přesto se mu podařilo české publikum překvapit, když se ujal funkce redaktora české edice časopisu Playboy.

¹⁴ Rosenfeld, A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze holocaustu.*, překl. B. Krawcowicz, Warszawa: Cyklady, 2003, s. 114.

Hrdiny Lustigových děl jsou často ženy a děti nebo starci. Autor používá tradiční způsob vyprávění v er-formě, pečlivě popisuje osudy svých hrdinů, kterými zde jsou zase obyčejní lidé. Ale v tomto případě jim tragické okolnosti poskytují příležitost pro konání hrdinských činů.

Z Lustigovy prózy plyne vždy jasné, morálně optimistické poslání. Autor vysoce hodnotí sám vzdor proti nacistickému zlu, i když je předem odsouzeno k porážce. Ideálním příkladem je zde novela *Modlitba pro Kateřinu Horvitzovou*, ve které titulní hrdinka, mladá polská tanečnice prokáže mimořádnou odvahu v definitivním okamžiku, kdy jde nahá na smrt a vytrhne německému vojákovu z ruky zbraň a zabije ho.

Samozřejmě, že tento čin vůbec nemění nic na hrdinčině osudu, nezachrání ani ji ani nikoho dalšího, nicméně autor nám sugeruje, že důležitý je čin, ne výsledek. Zdůrazňují to slova modlitby, kterou starý rabín z Lodže odříkává u Kateřininu těla:

*Ty má maličká, ty má něžná, ty má statečná. Pochváleno budiž tvoje jméno, dříve než jméno boží. Ty má kurážná, ty má bojující. Stokrát budiž pochváleno tvoje jméno.*¹⁵

Autor sám o své tvorbě říká:

*Moje práce obsahuje paradox. Ačkoli se snažím popsat nejošklivější věci na světě, v nichž se vztah člověka k člověku změnil z civilizovaného v naprosto zvířecí, musím to vyjádřit co nejkrásněji. Paradox krásy a ošklivosti, za své.*¹⁶

Stojí to za to zde připomenout, Arnošt Lustig je často obviňován z jisté hyperboličnosti, jak co se týče věrnosti tématu, tak jeho zpracování. Takovou velmi ostrou kritiku vyslovil třeba Tobiáš Jirous ve svém románu *Než vodopády spadnou*:

¹⁵ Lustig, A.: *Modlitba za Kateřinu Horvitzovou*, Praha: Hynek, 1997

¹⁶ Lustig, A.: *Interview II. Vybrané rozhovory 1979 -2003*, Praha: Devět bran, 2004, s.178

*Z holocaustu si nejde dělat prdel. Někdo řekl, že po holocaustu už nejdou psát ani básně... A vidíš, Lustig si z psaní o holocaustu udělal živnost. To není literatura, ale červená knihovna...*¹⁷

Navíc k tomu mladý spisovatel pojmenovává Lustiga *playboyem holocaustu*.¹⁸

Nyní si můžeme položit otázku, proč se odvoláváme na Weilova, Fuksova a Lustigova díla. Odpověď se zdá být samozřejmá. Ačkoliv jejich tvorba není ústředním předmětem zájmu této práce, může být nápomocná při odpovědi na otázky položené v úvodu. Téma druhé světové války je tématem určitým způsobem uzavřeným, z ohledu na svojí autenticitu a historičnost omezeným. Popisovat jej pomocí fiktivních, nebo dokonce občas fantasmagorických příběhů vyžaduje dodržení historických fakt. Na jednu stranu se zde nabízí možnost navázat na předešlá literární díla, vytvořit k nim určité analogie, kontinuitu literární tradice, na stranu druhou se otevírá prostor pro rozdíl v přístupu k tématu mezi spisovateli různých generací, v pohledu na tento problém zvyrazňuje se změna.

¹⁷ Jirous, T.: *Než vodopády spadnou*, Praha: Labyrint, 2005, s. 99-100

¹⁸ Ibidem., s.116

3. 2.Kapitola

Jáchym Topol: *Sestra*

Z téměř pěti set stránek románu *Sestra* věnoval Jáchym Topol problému holocaustu jen třicet tři, jednu kapitolu. Zaplnil ji ale textem působivým. Občas děsivým, jindy šokujícím, každopádně jiným než ty, na které je zvyklý běžný čtenář literatury týkající se tohoto tématu. Šestá kapitola Topolova románu má titul *Měl jsem sen*. Titul okamžitě evokuje film Akira Kurosawy nebo také slavný projev Martina Luthera Kinga a sám obsah kapitoly není nic jiného než pouhé převyprávění snu. Vypravěčem příběhu je hlavní hrdina *Sestry* – Potok a k událostem dochází během setkání skupiny přátel a obchodních společníků. Pravidelně se konající setkání nazývaná účastníky *sebekritikou* mají za cíl očištění:

*Sebekritiku jsme na sobě konali, abychom byli čistší... vroucnějc připravení na Mesiahův příchod.*¹⁹

Potokův sen začíná jako pohádka. Hrdinové na létajícím koberci plachtí ve vzduchu. Na první pohled je to příjemná cesta:

*Vypadalo to na docela veselej výlet, akorát tam nebyla žádná Voda, ale stejně sme se bavili. Byl v tom nějaký pocit lehkosti, věděli sme, že sme v bezpečí v toku plynoucího času, kerej sme měli jakoby osedlanej.*²⁰

Velmi rychle ale zjišťujeme, že cesta vůbec nebude příjemná. Koberec přistává totiž v ... Osvětimi. V tomto okamžiku nás Topol nutí k pozorování moderního dance macabre, kde se do čela morbidního průvodu staví kostra. Pod jejím vedením hrdinové putují přes pekelnou krajinu. Klopýtají, zraňují se o rozházené kosti a prodírají se závěsemi popela zbylého po spálených lidských tělech. Průvodce, kterého si hrdinové zpočátku pletou se smrtkou nebo spíše se Smrtkou, je, jak

¹⁹Topol, J.: *Sestra*, Brno: Atlantis, 1996, s.77.

²⁰op. cit., s. 85.

rychle zjistí, tím co zbylo s jakéhosi Jana Nováka, Čecha, který se v táboře ocitl čirou náhodou. Někdo si ho spletl s židovským číšníkem nosícím jméno Roubíček, stejné jako hlavní hrdina Života s hvězdou Jiřího Weila.

Topolův jazyk, patřící k nespisovné vrstvě; pražská obecná čeština se jakoby nehodí ke stylu zvoleného tématu. Tvoří disonance, šokuje. Může to působit dojmem určité nonšalance v přístupu k výjimečně vážné látce, ve které by nemělo být místo pro extravaganci. Je tady možné dokonce pozorovat jev, který Alvin H. Rosenfeld označuje jako zpronevěru vůči historické otřesnosti:

W tego typu przedstawieniach zawsze obecna jest pewna doza bezzasadności lub nieautentyczności, zwykle przejawiająca się spłaszczeniem lub też wyolbrzymieniem języka. W pierwszym przypadku sztuka przywołująca język Holocaustu umniejsza terror obozów przez fałszywą uniwersalizację, w drugim mamy zaś do czynienia z hiperbolą, z opanowaniem historii przez histerię. Ostatecznym rezultatem jest wypaczenie – z jednej strony przez redukcję, z drugiej przez błędne rozszerzenie.²¹

V případě Topola se opravdu můžeme setkat s určitou hysterií při popisu, jakousi podivnou městskou karnevalizací. Musíme ale vzít na vědomí, že je to příběh poněkud fantastický. Místo, ve kterém se odehrává, je sice krutě reálné, ale fantasmagorickou scénografií můžeme snadno zdůvodnit tím, že se celý příběh odehrává ve snu. Tento trik se zdá být velice dobře promyšlený. Ve snu si přece můžeme dovolit překračovat všechny hranice, dokonce hranice času, zejména pokud si uvědomíme, že spisovatelovým cílem zde nebylo popsat historii, opětovné sdělování faktů, které byly už sdělené tisíckrát. Topol jde mnohem dále. Pracuje s osobitým paradoxem. Novák se stejnou lehkostí vypráví o tom, jak Mengele třídí lidi, kteří přicházeli do tábora, a říká vtipy. Bezstarostně povídá o hromadách mýdla z lidského tuku, které *prej bylo dobrý na vši*²², a vyptává se na pražské řeznictví. Vypráví o táborové každodennosti a neváhá sdělovat i ty nejkrutější detaily, jako by to byly nejobyčejnější věci na světě. Těmi, již se třesou

²¹Rosenfeld, A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze holocaustu.*, przekł. B. Krawcowicz, Warszawa: Cyklady, 2003, s.240.

²²Topol, J.: *Sestra*, Brno: Atlantis, 1996, s.92.

strachy, jsou jeho čtenáři/posluchači. Velice rychle a důrazně je ale kostra ukázňuje:

*Co je vám, kucí? Co ty zas bleješ, ty tam veľkej! Co bulíte, ubulenci! Vám se nic neděje! Nám se dělo, starejm heftlinkům... co sme tu byli krutě pobitý... krup my sme pak už nebuleli... už to nešlo. Už nebylo co bulet, vy ufňukanci! Ty se vám na to vyflajznou, na ten váš bekot, ty starý heftlincí, ty sou všickní v nebí, dyž to chcete vědět...*²³

Zdá se, že tímto jednoduchým způsobem Jáchym Topol kritizuje dnešní přístup k holocaustu. Neustalé rozdíraní ran plné falešných citů a patosu vyrovnání. Namítá, že tím, čeho je potřeba, nejsou zlaté sochy a sypání popela na hlavu, ale jednoduše paměť. Samozřejmě autor neignoruje historickou paměť, nepokouší se o zesměšnění tragédie ani nechce zbavit událost realistického rázu. Naopak zdůrazňuje autentičnost svého popisu a připomíná ji těm, kteří by chtěli zapomenout:

*Hele a že sme se vožralí? Budem si představovat, že sme spolu vzali nákej dryják, ne? řekl jeden z nás. Jenže David řek: Ba ne, to neni možný, takhle se zřezat. Tohle je skutečnost, a náká blbá. A my jsme Davida, pánové a rytíři, v tu chvíli těžce a vážně nenáviděli.*²⁴

Můžeme dokonce tvrdit, že Topol vypráví o dějinách jazykem, jež současný čtenář používá pro každodenní komunikaci, jazykem ulice, jazykem města. Šokujícím, důrazným, občas vulgárním.

Przyglądając się powieści o Holocauście można zauważyć, że największe wrażenie na czytelniku robi właśnie wtedy, gdy odchodząc od tradycyjnych standardów powieściopisarstwa zaczyna zbliżać się do poezji. Po lekturze pozostaje w nas często nie

²³ op. cit. s. 97.

²⁴ op. cit. 87.

*rozwój akcji czy opisy postaci, ale sceny, w których wyrażony zostaje pewien nastrój za pomocą kilku wspaniałych obrazów, wyrazistych jak fotografie (...).*²⁵ – píše Rosenfeld.

Topolem napsaný text je právě jakousi novodobou městskou poezií. Velice moderní, ale zároveň plný metafor a hyperbol. Je možné, že chce tímto způsobem ukázat, že dnes se i ta nejotřesnější fakta přestávají lidí dotýkat. V dnešním člověku nejednou vyvolává větší dojem děsivá fabule filmu nebo počítačové hry než nejukrutnější reportáž.

Není totiž divu, že spisovatel nechává své hrdiny válet se v popelu a diskutovat s kostrou. Přesto tady ale nechybí řádný historický popis předpokládaný pro každý text popisující koncentrační tábory. Najdeme tady určování anatomických rysů typických pro Židy, popisy tortur prováděných na věznicích, každodenního života v táboře, shánění jídla, vztahů mezi spoluvězni atd. Nicméně autor pomocí Novákova vyprávění přesahuje historický rámec. Naznačuje například, že Osvětim vůbec nebyla tím nejhorším táborem smrti, že nejstrašnější tábory byly umístěné pod povrchem země, jenže:

*wo teich nikdo doposavád nemá ánunk...*²⁶

Informace tohoto typu pobuřují jak hrdiny tak čtenáře. Autor se je nesnaží nijak odůvodnit nebo vysvětlovat. Kostra prostě několikrát opakuje, že z dokladů a archivů není možné poznat celou pravdu a že z jejího pohledu to zkrátka vypadá jinak. Můžeme se zde dohledávat určitého varování, že člověk ještě nedosáhl nejvyšší úrovně zla, které je schopen? Že všechny nám známé informace týkající se koncentračních táborů jsou jen předpovědi toho, co ještě může nastat? Možné je také, že spisovatel nám chce jen navrhnout, že dějiny a fakta nejsou dostačujícím prostředkem k ukázání míry lidského utrpení. Že k porozumění je potřeba si představit něco ještě děsivějšího. Topol jasně zdůrazňuje roli holocaustu v dějinách lidstva, jeho neodvratitelnost a tragičnost, nevyhnutelnou přítomnost těchto

²⁵ Rosenfeld, A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze holocaustu.*, przekł. B. Krawcowicz, Warszawa: Cyklady, 2003, s. 123.

²⁶Topol, J.: *Sestra*, Brno: Atlantis, 1996, s.94

událostí v životě a vědomí nás všech. Staví se k němu jako k momentu, ve kterém se svět zastavil a vůbec si nemůžeme být jistí, jestli pak začal fungovat znovu, nebo je to jen naše zdání. Že evropská civilizace bude muset už navždy vzpomínat na to, co se událo před více než půl stoletím:

(...) Čas zemřel s Mesiahem v Osvětimi, a já pochopil svůj obrovský omyl. Žádná bomba času nevybuchla, bratři, a něco, co jsem hrál a tancoval, je tanec mrtvol, člověka bez času, a je to omyl, pyšnej omyl. Čas zemřel v zemi popela, běželo mi hlavou. Protože tam se jeden kmen pokusil vyvraždit druhý a málem se to povedlo a kolo světa lidských kmenů bylo přerušeno²⁷

V popisu Potokova táborového snu se objevuje také český motiv, motiv poněkud překvapující. Jednou z jeho hlavních postav je jakýsi obrst Prochaska. Čech, v Osvětimi Jáchyma Topola nejsurovější ze všech „popravčích“. Slučuje v sobě všelijaké zrudnosti, je čistou personifikací zla. Člověk, který si myslel, že byl Bohem, že mohl všechno:

A kdy a koho, to věděl jen von, nikdy ne ti capartí, ju? Von byl takovej jako velkej rodič, kapišto? Von si totiž, vážení, myslel vo sobě, že v tom sklepě, v tom bunkru, je von Bůh! Jo to bylo vono... to bylo vono, to von miloval. Pro to von žil!²⁸

Ne Němec, ale právě Čech. Setkáváme se tady s určitou univerzalizací problému. Může v nás vzbudit dojem, že spisovatel chce abychom si pomocí tohoto příkladu uvědomili, že krutost holocaustu není připsaná jedinému národu, že kdyby dějiny dostaly jiný spád, obrst Prochaska by se mohl stát realitou, i když zatím je jen varováním.

Topol znehodnocuje autority a objevuje komplexy. Novák například vzpomíná na Karla Poláčka, ale místo mučedníka ukazuje člověka, který se velice snadno přizpůsobil táborovému zákonu přežití.

²⁷ op. cit., s. 109, 110.

²⁸ op. cit., s. 98.

(...) tady sem vídal Poláčka, jak civí a dělá, že má naspěch s lejstrama, no von byl dobrej, za margarín tu a tam někoho škrtnul, tu a tam někoho připsal do trantaku, jo, taky starej Hebrej...²⁹ – vypráví kostra.

Pro reakci Potoka a skupiny jeho přátel je příznačná také argumentace stereotypními obrazy.

Ať ste, kdo ste, ať s nama chcete, co chcete, u nás každý malý dítě ví, že Poláček zahynul v Terezíně a že by žádný lidi... židy, ééh, lidi do transportu nepřipisoval, ale že on je naopak chránil... posílal před sebe aby... hergot (...) byl to spisovatel!³⁰

Není zde už místo pro ustálená pravidla, zvyky, všeobecné úsudky. Všechno se musí přehodnotit a aktualizovat.

Jáchym Topol také zmiňuje problém pasivity Čechů během druhé světové války. Je to jeden z nejdojemnějších fragmentů v celém textu, fragment, ve kterém se vypravěči, nositeli snu zjevuje Tvář, jež můžeme ztotožňovat s Bohem. Potok spolu s ostatními přáteli běží polem lidských kostí, ale tentokrát se role obrací. Praskající kosti pod jejich kroky je už neraní, naopak to z nich s každým třeskem vydobývá bolestivé sténání a z prázdných očních důlků tečou slzy. Najednou je slyšet výkřik:

Krev na vás a na vaše děti!

Proti komu je namířený?

Víš na koho to křičej? řekla Tvář. Na vaše dědečky.

A já říkám: Ale... ti nemohli nic dělat!

No jo, no. Asi ne. Řekla Tvář.³¹

²⁹ op. cit., s. 92.

³⁰ op.cit., s.93.

³¹ op. cit., s. 100.

Nejjednodušší vysvětlení. Čtenář by se s ním pro zachování vlastního klidu určitě spokojil. Spisovatel mu to ale nedovolí a sestupuje mnohem hlouběji.

A mě tam na hoře napadlo, že už je to jedno jestli, jakou náhodou naši dědečci byli mezi pobíjenejma, nebo mlčeli, nebo se vraždění účastnili, to už je jedno, z jakých důvodů, nebo jakou shodou okolností, ale Mesiah už nepříjde. Už tu byl a spálili ho.³²

Dokonalo se neodvratitelné. Čas nejde vrátit zpátky, nejsou důležité příčiny, nejedná se o obvinění. Topol se vyrovnává s národním komplexem a přiznává se ke hříchu pasivity. Namítá, že pokusy o ospravedlnování a vysvětlení nemají smysl:

A já jsem si dodal odvahy (...) a říkám: Jako, že naši dědečci nepobili dřív ty, co pobili židy, jo? A dyby to udělali... nějak... dyť mohl bejt Mesiah z těch jinejch pobitejch!

Ale nebyl. A Tvář se ušklíbala.³³

V Topolově textu se také vyskytují otázky o smyslu a příčině holocaustu, nebo lépe řečeno je ukázaná nesmyslnost pokládání takových otázek. Zdůrazněná je nemožnost odpovědět. Když čtenář má již dojem, že se dočká odpovědi, dostává se mu jen hořkého zklamání. Nejenže se odpověď neobjevuje, ale autor navíc vzdorně naznačuje její nedůležitost:

No, pardi, řekla kostra Novák, mně to teda bylo sdělený... jako přímo pro vás... dyž vy ste se sem obtěžovali z matičky... bylo mi pro vás sdělený na bráně, to zas jako jo... proč byla Osvětim... a všechny ty mordy... jenže velká vomluva, pardi, já na to s odpuštěním úplně zapomněl.³⁴

Způsob, který Jáchym Topol používá k psaní o holocaustu, může samozřejmě pobuřovat, může vyvolávat obvinění, že zneužívá téma, využívá nejtragičtějších událostí moderní Evropy, aby z nich konstruoval děsivou,

³²op. cit., s. 109.

³³op. cit., s. 109.

³⁴op. cit., s. 95.

fantastickou pohádku. Budou ale tato obvinění opravdu opodstatněná? Nebudou náhodou jen odrazem čtenářských zvyků nebo předsudků? Pokud budeme k holocaustové kapitole Sestry přihlížet důkladněji, zjistíme, že splňuje všechny požadavky svého žánru. Neobyčejně zajímavý je nápad umístit ve stejném čase a na stejném místě očitého svědka události a zástupce generace, pro kterou jsou druhá světová válka a holocaust jen vzdálenými historickými fakty. Díky tomu autor získává možnost ukázat problém z dvou odlišných pohledů. Vzniká disonance. Na jedné straně máme klid a odstup kostry-průvodce, na druhé zoufalství, hysterii a nedůvěřivost návštěvníků. Spisovatel používá mystických nebo fantastických prvků, popisuje nebe a peklo, a tak zdůrazňuje hrůzu táborové reality. Je nutné podotknout, že Topolův popis pekla je nesrovnatelně jemnější než popis života v koncentračním táboře. Topol se nesnaží o zobecnění, nepředstavuje Auschwitz jako všeobecný útok na lidství. Nevyužívá ho jen jako pozadí k vyprávění nějakého příběhu, nýbrž se k němu staví jako k příběhu samotnému.

4. 3. Kapitola

Jan Novák: *Milionový jeep*

Dalším spisovatelem, který ve své tvorbě sahá ke zkušenosti koncentračních táborů a nacistických pronásledování, je Jan Novák. Příběhem zakotveným v době heydrichiády začíná jeho román *Milionový jeep*. Tento příběh je jen východiskem k popisu osudů hlavního hrdiny na pozadí českých poválečných dějin.

Už během čtení první kapitoly románu, která bude hlavním předmětem zájmu této části mé práce, získáváme dojem depersonalizace vypravovaného příběhu. Nenajdeme zde třeba název místa, ve kterém se události odehrávají, místo toho autor uvádí statistická data:

(...) v malém nádražním městě (5 000 obyv.) v malé zemi (14 000 000 obyv.) ve střední Evropě.³⁵

Nevyskytují se zde ani jména hrdinů, až na jedno, na jehož banalitu upozorňuje sám autor:

Zní až surreálně, jak je banální: Jan Svoboda³⁶

Novák přirovnává hrdinovo jméno k stejně populárním jménům v jiných jazycích a díky tomu zdůrazňuje jeho nedůležitost pro svůj román :

(...) tenhle John Smith, tenhle Hans Mueller, tenhle Jan Svoboda.³⁷

K čemu slouží taková prezentace hrdiny? Daniela Hodrová píše:

³⁵Novák, J.: *Millionový jeep*, Brno: Atlantis, 1992, s.5

³⁶ ibidem, s.5

³⁷ ibidem, s.5

Všude tam, kde je oslaben konkrétní charakter vězení, které se stává symbolickým prostorem – vězením – světem (...) oslabují se zároveň i konkrétní historické charakteristiky vězně: vězeň se stává metaforou člověka, jeho lidské situace.(...) Je příznačné, že všichni tito „věžňové“, jejichž životní situace je symbolická, většinou nemají jména (...) ³⁸

Určitě v případě „ vězení“, ve kterém se ocitne hrdina, tedy koncentračního tábora, nelze mluvit o symboličnosti. Už vzhledem k své historické autentičnosti zde získává prostor konkrétní ráz. Symbolická, respektive univerzální, se stává samotná postava. Středem příběhu bude ne Jan Svoboda, ale člověk jako takový, který je pohlcen proudem dějin. Právě tento bezvýznamný Jan Svoboda je prvořadou postavou válečného fragmentu románu Miliónový jeep. Děj začíná, když k českému řezníkovi Svobodovi přichází gestapo. Návštěva je důsledkem denunce. Svoboda navzdory protektorátním zákonům doma schovává střelnou zbraň.

V Novákově textu nalézáme popis výrazně protiněmeckého postoje české společnosti v době protektorátu. Projevují ho jak hrdinové, kteří se ocitli tváří v tvář bezprostřednímu ohrožení, jako třeba Jan Svoboda, kterého nezlomilo mučení gestapáckého vězení:

(...) teď již bylo všeobecně známo, že se řezník při mučení nesložil. Věděl o čtyřech dalších buňkách podzemního odporu o celkovém počtu sedmnácti spiklenců a gestapo to z něho nevytlouklo, nedostali z něho jediné pitomé jméno, i když ho několikrát zmlátili do bezvědomí, vytáhli na něj gumové hadice, rozsekali mu chodidla na krvavé čary a varlata ozdobili stopami spálenin.³⁹

tak ti, kteří nezakusili fašistickou krutost na vlastní kůži a jejichž odpor měl ráz výlučně nenásilný neboli demonstrativní:

³⁸ Hodrová, D.: Vězení jako místo přístupu k bytí, s. 119, in: Hodrová, D. a kol Poetika míst. – Praha: H & H 1997

³⁹Novák, J. op. cit., 17.

A tak hubený kluk odmítl v hodinách němčiny na střední škole zdravít Heil Hitler, demonstrativně z němčiny propadal, až ho koncem války ze školy vyhodili.⁴⁰

Autor tedy očividně, oproti Topolovi, oceňuje kladně postoj běžného českého občana vůči okupantovi. Obrací pozornost na odvážný občanský postoj svých hrdinů navzdory jejich obyčejnosti:

Jan Svoboda neutíká. Je stále občanem, občanem až do konce, i když v jeho postoji není ani stopy po něčem tak komplikovaném, racionálním nebo absurdním jako v případě občana Sokrata srkajícího bolehlav, místo aby prchl z Athén.⁴¹

Postavení Jana Svobody oproti Sokratovi zdůrazňuje hrdinovu průměrnost. Není zde zoufalé hrdinství, hysterický pokus o marný boj. Zbývá klidné a důstojné přijetí toho, co přináší osud.

Ve svém textu se Novák vyhýbá popisům válečného traumatu, táborových utrpení. Nepoužívá velká slova, nepopisuje podrobně válečnou realitu. Soustřeďuje se na maličkosti, předměty zdánlivě nedůležité nebo detaily každodenního života. Nechá čtenáře samostatně doplňovat fakta, která mu jsou pravděpodobně velmi dobře známá z jiných pramenů. V Novákově příběhu jsou to právě tyto malé, mohlo by se zdát nepodstatné věci a náhody, které rozhodují o osudech jeho hrdinů. Nejvýraznějším z takových prvků je chytrý mechanismus zavírající vrátka, který vymyslel řezník. Neselhávající vynález opozdil vtrhnutí gestapa a dal hrdinovi čas na přemístění nelegálně držené zbraně, jež mu konec konců nepomohlo:

Na konec tenhle důmyslný patent poskytl řezníkovi právě tolik času, aby si vykoledoval Terezín, Buchenwald, Dachau a Norimberk, neboť na původní skříš starožitného šestiraňáku gestapo nikdy nepřišlo.⁴²

⁴⁰ Ibidem, s. 17.

⁴¹ Ibidem, s. 6.

⁴² Ibidem, s. 12.

Stejným způsobem autor popisuje zkušenosti z tábora. Dozvídáme se o nich jakoby mimochodem. Novák rezignuje na detailní popis osudu Jana Svobody poté co ho odvedlo gestapo. Čtenář se dozvídá jedině, že s rozsudkem smrti byl převezen do koncentračního tábora, ale nenajde v textu sebekratší úryvek popisující život v táboře. Naznačovat ho můžou jen úryvkovitá, suchá tvrzení:

(...) a řezník byl vyexpedován do koncentračního tábora, kde ho po dva příští roky dřeli k smrti, nejprve v kamenolomu a pak v chemické továrně (...) ⁴³

Zdá se, že spisovatel opravdu důvěřuje představivosti a vědomostem čtenáře. Nevidí potřebu popisovat dva roky, které Svoboda strávil v táborech. Nechává čtenáře jen tušit, čím hrdina prošel, když sděluje informace o stavu, v jakém se Svoboda vrátil domů:

*(...) a teď se jí z něho vrátilo pětapadesát kilogramů na sto pětadesát centimetrů vysoké kostře. Míval rovných sto kilo prvotřídní libové svaloviny, poctivou řeznickou váhu kterou si s jistou marnivostí pečlivě udržoval – byl totiž odjakživa tak trochu donchuán. Ale teď byl spadlý na základní náležitosti, žádná výzdoba, jenom kosti, kůže, střeva a srdce.*⁴⁴

Jan Novák záměrně nestaví popis války do středu svého příběhu. Tvoří jen pozadí pro vnitřní zážitky postav, jejich každodenní aktivity. Máme dokonce dojem, že uvěznění otce je jen záminkou tvořící ideální podmínky pro proměnu hlavního hrdiny. S odchodem otce se pro něj otevírá prostor, získává příležitost zaujmout jeho místo v rodinné hierarchii. Iniciuje se tak proměna chlapce v muže. Odváží se tehdy k prvnímu samostatnému činu. Proti matčině vůli prodá nenáviděné housle a za získané peníze kupuje boty na fotbal. Tato událost nabývá symbolickou hodnotu, stává se odrazem odvěkého práva přírody, což spisovatel ještě zdůrazňuje přirovnáním k vystřídání vůdce ve vlčí smečce:

⁴³Ibidem, s. 17.

⁴⁴ Ibidem, s. 10.

*A bylo to tak prosté. Všechno se scvrklo na problém prostého nástupnictví. Starého muže odvěkli do koncentráku. Mladý muž zaujal jeho místo. Pokusí se starého vlka nahradit. Bude to fuška, ale napře se do toho ze všech sil.*⁴⁵

Tím, k čemu je zvláště třeba obrátit pozornost v Novákově románu, je jeho přístup k dějinám. I když píše o nejtragičtějších událostech minulého století, zachovává odstup. Jeho popis je zbaven emocionálního vztahu k představovaným faktům, nenajdeme tam vznešená slova, opěvování hrdinských činů ani oplakávání lidské tragédie. Václav Havel v krátkém textu Dvě poznámky k Miliónovému jeepu Jana Nováka píše:

*Ať píše o čemkoliv, od tupé krutosti československého režimu padesátých let, přes gangsterismus mladých uprchlíků v táboře až po beznadějné vzezření Chicaga, nepíše o tom proto, aby demonstroval svou pozorovací a analytickou dovednost (i když ji má!), ale proto, že tak to bylo a tak to je.*⁴⁶

Stejný přístup je viditelný v autorově způsobu psaní o druhé světové válce. Dosvědčuje to třeba již dříve zmiňovaný statistický postup uvádění místa děje a postav. Novák se nepokouší o znovuprožití dějin, nevysvětluje, nesnaží se analyzovat. Přesto není možné vyhnout se dojmu, že celý text je naplněn svébytnou ironií. Můžeme ji třeba upozorovat při popisech neexistence organizovaného odboje na území protektorátu:

Tady je útěk beznadějný. V tomhle policejním státě není kam utéct, v pokojném protektorátu Čechy a Morava nejsou partyzánské oddíly, ke kterým by se mohl připojit. Parašutisté, kteří provedli atentát na Heydricha, byli vysláni z Anglie. ⁴⁷

I když se zde vyskytuje přímá kritika, mezi řádky se může čtenář dopátrat hořkého úsměvu vypravěče. Ještě explicitnější je to při popisu jednání českých kolaborantů:

⁴⁵Ibidem, s. 16.

⁴⁶Havel, V.: *Dvě poznámky k Miliónovému jeepu Jana Nováka*, w: Novák, J., *Millionový jeep*, Brno: Atlantis, 1992, s. 206.

⁴⁷Novák, J.: op.cit. s. 6.

(...) vlaštovky se vrátily a Třetí říše se opět zmenšovala. Nadšení kolaboranti sužováni neblahými předtuchami si holili kartáčky pod nosem. Horlivě se nabízeli k malým službám pro skutečné vlastence a antifašisty, kteří strádali pod německou okupací.⁴⁸

Na základě analýzy první kapitoly románu Jana Nováka Miliónový jeep můžeme zjistit, že není náhodou, že autor umísťuje začátek své knihy do doby druhé světové války. Zdůrazňuje tím historickou hodnotu těchto událostí a jejich význam pro moderního člověka a současnost. K dějinám se ale staví s odstupem. Nesnaží se nutit čtenáře k jejich opětovnému prožívání, pouze akcentuje jejich dobovou vzdálenost.

⁴⁸ Ibidem, s. 14.

5. 4. Kapitola

Hana Androniková: *Zvuk slunečních hodin*

Posledním z autorů, jejichž tvorbu chci zkoumat v této práci je Hana Androniková. Téma druhé světové války a holocaustu je hlavním předmětem zájmu jejího literárního debutu *Zvuk slunečních hodin*. Oproti dříve analyzovaným autorům, v jejichž románech byla tomuto historickému období věnována jen jedna kapitola, spisovatelka z něj dělá jeden z ústředních bodů své knihy. *Zvuk slunečních hodin* je svébytným příběhem v příběhu. Děj románu začíná náhodným setkáním dvou českých emigrantů v americkém Coloradu a jeho obsah tvoří dvě doplňující se vyprávění: hlavního hrdiny románu Daniela Kepplera a jeho společnice v rozhovoru, Židovky Anny, majitelky penzionu, ve kterém bydlí Danielova rodina.

Toto setkání je impulsem k uvedení tématu holocaustu do románu. Stane se totiž, že Anna v terezínském ghettu potká Danielovu matku, spřátelí se s ní a spolu poté projdou peklem koncentračního tábora. Osu románu tvoří příběh lásky Tomáše Kepplera a jeho židovské ženy Ráchel, Danielových rodičů. Prvním nápadným rysem, kterého si čtenář během četby nemůže nevšimnout, je výjimečně pečlivé historické pozadí díla. Důkladná znalost tématu je viditelná jak při popisu každodenního života v ghettu, tak koncentračního tábora. Miroslav Jindra ve svém komentáři k románu píše:

Maximalistickou poctivost, se kterou přistupovala ke studiu dobových i místních reálií a jež výrazně zvyšuje autenticitu jejího příběhu, pokládám za další důkaz serióznosti jejího úsilí.⁴⁹

Opravdu je během čtení mnohokrát možné nabýt dojmu, že se jedná o dokumentární záznam. Hlavním faktorem vyvolávajícím tuto iluzi autenticity je

⁴⁹ Jindra, M.: *Několik osobních dojmů místo doslovu*, in: Androniková, H., *Zvuk slunečních hodin*, Praha, Knižní klub, 2001, s. 285.

uvedení historických postav a konstruování vztahů mezi nimi a hrdiny příběhu. Tímto způsobem se v románu ocitá Karel Poláček a autorka dokonce nechává své hrdiny českého spisovatele posuzovat:

Nakonec přišel i Karel Poláček. Rozpovídal se o ruském realismu, o tom, jak napsal Muže v offsidu. Ale Ráchel z něj neměla dobrý pocit.

- *Připadal mi tak schoulený do sebe, zraněný a zlomený. Bez jiskry v oku, bez šťávy. Byl to smutný pohled.⁵⁰*

Další autentickou postavou, která vstupuje do románu, i když pouze jako vzpomínka, je básník Jiří Orten. Příznačné je, že Orten tady není představen jen jako básník, ale jako básník-kamarád jednoho z hrdinů:

*„Síl jsem proso na souvrati,
A nebudu již žíti...”*

Tak to napsal můj kamarád Jirka, řekl. Jirka Orten.⁵¹

Kromě spisovatelů se v textu objevují také další historické postavy, od jazzmanů v terezínském ghettu až po fašistické úředníky v Osvětimi.

Druhým mechanismem, který autorka využívá pro posílení autenticity příběhu, je zařazení autentických útržků z dobového tisku do textu. Tímto způsobem si hrdinové čtou např. noviny *Zlín* z roku 1941:

Ráchel otevřela časopis Zlín z konce září 1941 a hlasitě četla.⁵²

⁵⁰ Androniková, H.: *Zvuk slunečních hodin*, Praha: Knižní klub, 2001, s. 144.

⁵¹ Ibidem, s. 158.

⁵² Ibidem, s. 132.

Androniková zde používá způsob vyprávění, který je možné docela často najít ve fabulačních dílech s tématem druhé světové války a o kterém Alvin H. Rosenfeld píše, že:

*(...) napięcie i sprzeczność istniejące pomiędzy historią a fikcją zostają przekroczone poprzez stworzenie pozoru historycznej relacji, przedstawienie fikcji jako faktu.*⁵³

Autorka velmi pečlivě popisuje válečnou a táborovou každodennost. V románu můžeme nalézt velice podrobná líčení života v Osvětimi. Od tetování nově příjezďáků do tábora, přes rozdělování jídla, až po vztahy a dohody mezi spoluvězni. Nejsou to ale popisy známé ze starších děl s tematikou koncentračního tábora.

Jazyk Andronikové není suchý, neemotivní. Naopak. Spisovatelka se nevyhýbá přirovnáním a metaforám. Popisy života v táboře se prolínají s popisy obyčejného, šťastného života, což zvýrazňuje táborové trauma. Je možné, že autorka tušila, že dnešnímu čtenáři je třeba i nejděsivější fakta okořenit literární hrůzou?

Při líčení táborové všednosti Hana Androniková klade důraz na to, jak se u jejích postav proměňuje způsob vnímání světa. I když je ze začátku úplně vyděšená tím, co ji zastihne v táboře hned po příjezdu, snaží se Ráchel najít způsob jak přežít, a hledá k tomu zkušenost z dosavadního života.

- Vypadáme jak trhani.

Zavrtěla hlavou.

- *Nesmysl. Vypadáme jako duchovní. Tibetští lamové. Mají taky vyholené hlavy a prostý šat. Střídmá strava a meditace. Máme tak blíž k osvícení.*⁵⁴

Hrdinové si ale rychle uvědomují, jak se opravdu věci mají. Autorka se nestraní kolokvialismů a lapidárních závěrů. Anna říká:

⁵³ Rosenfeld, A.H.: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze holocaustu.*, překl. B. Krawcowicz, Warszawa: Cyklady, 2003, s. 109.

⁵⁴ Androniková, H. op. cit., s.175.

Měla jsem v hlavě dým. Došlo mi kde skončily podzimní transporty, a udělalo se mi nevolno. Nemohla jsem uvěřit, že valná část židovské elity tady vyletěla komínem. Doslova.⁵⁵

Hana Androniková také analyzuje táborovou zkušenost. Dotýká se mj. problému zodpovědnosti za tragédii:

Byla jsem opatlaná lidskou krví a hanbou, přestože jsem nikoho nezabila. Nesla jsem hanbu za všechno, co se stalo za tichého souhlasu všech. Za všechny, co dělali, že nevidí. Za ty, co se nechali přesvědčit, že nevědomost je zbavuje spoluviny.⁵⁶

Vyjadřuje tak to, o čem píše Zygmunt Bauman:

Pohled na vraždění a ničení děsil neméně lidí než kolik jich inspiroval, a drtivá většina raději zavírala oči a zacpávala si uši, především ale zamykala svá ústa. Masové ničení neprovázely vzedmuté emoce, ale mrtvé ticho nezájmu. „Zpevňujícím pramencem v oprátce neúprosně se stahující kolem hrdel stovek tisíc lidí“ nebylo veřejné nadšení, nýbrž lhostejnost.⁵⁷

Spisovatelka nechává čtenáře nahlížet válku z perspektivy mnoha různých postav. Jejich diferenciaci probíhá právě tak na úrovni intelektuální, jako i třídní nebo národnostní.

Zajímavé je, že autorka učinila součástí textu i úryvky diáře amerického vojáka, Annina manžele. Díky tomu čtenář získává příležitost konfrontace s trochu naivním, ale ve své naivitě stejně strhujícím pohledem někoho, kdo pochází z úplně odlišného prostředí než ostatní postavy románu. Z těchto úryvků, stylizovaných do podoby bezradného způsobu psaní jednoduchého kluka, vyvstává obraz nevyhnutelně asociující hollywoodské válečné filmy, ve kterých je

⁵⁵ Ibidem, s.176.

⁵⁶ Ibidem, s. 262.

⁵⁷ Bauman,Z.: *Modernita a holocaust*, překl. J. Ogrocká, Praha: SLON, 2003, s. 121.

hlavní hrdina vždy středem událostí, stává se centrem příběhu. Někdy zde můžeme pozorovat postavu mladého kluka prahnoucího po slávě a dobrodružství:

14. února jsem to dostal do levého lýtka. Moje první válečné zranění. Do hajzlu. První větší bitva a hned se nechám sejmut. Vypadá to hnusně, ale jak říká Frankie, nekurvuj a představ si to horší – a když to jde tak je to pořád dobrý. Do hajzlu. Ani ty jeho kecy nepomáhají. Zranění utržené na ústupu to není zrovna slavný začátek.⁵⁸

Ani on ale není schopný ubránit se všudypřítomné krutosti války:

6. červen 1944

Den D se stal dnem, o kterém nebude schopen mluvit do konce života. Vylodění v Normandii. Plaž Omaha v příbojí vln. Krvavý příliv. Nikdy nepochopil, jak to mohl přežít, ale věděl, že teď přežije všechno.⁵⁹

Nicméně válku a tábor můžeme pozorovat především z pohledu Anny, obyčejné holky, švadleny, a Ráchel, senzibilní, vzdělané a zběhlé ženy. Konfrontace těchto dvou postav vede ke smutnému závěru. Přežije jen jedna z nich. Ta, která méně rozumí, méně analyzuje, méně ví. Anna konstatuje:

Být intelektuálem v Osvětimi to byla vražedná kombinace.⁶⁰

Postava Ráchel je také inspirací k aluzi na France Kafku, spisovatele považovaného za toho, kdo jako jediný vytyčil to, co se později mělo v Evropě odehrát. Alvin Rosenfeld píše:

(...) przed narodzinami nazizmu nie istniały literackie (może za wyjątkiem Kafki) czy inne wyobrażenia tak potwornych miejsc.⁶¹

⁵⁸ Androniková, H., op. cit., s. 95.

⁵⁹ Ibidem, s. 102.

⁶⁰ Ibidem, s. 182.

⁶¹ Rosenfeld, A., op.cit., s. 107.

Nepřekvapuje tedy, že Ráchel po příjezdu do Terezína říká:

- *Proces. Tohle je – Kafka. On to věděl.*
Kroutila hlavou.
- *Dokonalé. Tyhle domy, půdní brlohy, všichni kolem. Odsouzení, kteří nemají potuchy co spáchali. Geniální. Jako by to zažil.*⁶²

Autorka proniká hluboko do nitra svých postav. Nechává je hledat odpovědi na otázky, které žádnou odpověď nemají, snažit se najít východiska ze situací, pro které žádné východisko neexistuje:

Hledala způsob, jak se osvobodit. Jednou večer, když jsme zalezly na palandy, jsem to nemohla zastavit. Bylo to jako příliv. Jako lavina, která mě tiskla k zemi. Co nás čeká? Jak to přežijeme? A přežijeme to vůbec? Jak se dá tohle přežít? Šeptala jsem do tmy s očima dokořán, s rukou zaklesnutou mezi jejími prsty. Jemně mi stiskla dlaň. Její hlas zněl tiše jako listí.

- *Musíš přestat.*
 - *Přestat s čím? Přestat se ptát?*
 - *Přestat myslet.*
- Myšlenky byly jako kyselina, která rozežírala člověka zevnitř.*
- *Přestaň myslet. Jedině tak najdeš to, čemu říkáš Bůh.*⁶³

Pokus o taková řešení naznačuje určitou univerzalizaci koncentračního tábora. Přestože si čtenář uvědomuje, že autorka popisuje život na konkrétním místě, jakým je koncentrační tábor, je možné získat dojem, že jeho pomocí se snaží dát odpověď na otázky týkající se mnohem širšího problému, totiž že tábor nebo ghetto se stávají symboly utrpení.

Nemůžeme také opominout fakt, že spisovatelka, přestože velmi pečlivě popisuje válečné a táborové reálie, jimi netvoří ústřední motiv příběhu. V podstatě

⁶² Androniková, H., op. cit., s. 138.

⁶³ Ibidem., s. 182.

je to jen pozadí pro romaneskní milostnou historii. Ghetto a tábor jsou nástrojem, jež slouží k demonstraci utrpení rozdělených milenců.

Oproti ponurým obrazům života po rozdělení (Ráchel v ghettu, pak v táboře, Tomáš ve válečném Zlíně) staví autorka živé líčení společného štěstí v Indii. To, jak se oba příběhy prolínají, jak v tom šťastném je možné vycítit nadcházející tragédii toho druhého, je nejlépe vyjádřeno v básni, kterou Daniel nalézá v otcových věcech po jeho smrti:

Satí

*Viděl jsem ji na břehu Gangy
Ve zbytcích posvátného popela.
Viděl jsem ji na hranici,
když všechny bohy proklela.
Viděl jsem, jak její sárí
padá v malých, šedých vložkách
do mého snu, než shořela.⁶⁴*

Hana Androniková však určitě nezneužívá, ani nezplošťuje obraz druhé světové války nebo koncentračního tábora. Ačkoliv je toto téma pozadím romance, nevzbuzuje u čtenáře pocit znechucení nebo neuspokojení. Je to popis autentický a nutí k přemýšlení.

⁶⁴ Ibidem, s. 200.

6. Závěr

Cílem této práce je, jak už bylo řečeno v úvodu, představit obraz druhé světové války a koncentračního tábora v nejnovější české literatuře. Předmět zkoumání tvořily tři romány napsané po roce 1989, přesněji řečeno úryvky z nich věnované tématu války a koncentračního tábora. Ačkoliv se od sebe tyto romány podstatně liší, jak způsobem prezentace tak zpracování tématu mají určité společné rysy, které mohou vymezit obraz současné, české literární vize druhé světové války a koncentračního tábora.

Základní složkou, viditelnou již od počátku, je jazyk jaký, používají současní spisovatelé. Často využívají obecnou češtinu, plnou kolokvialismů, jazyk na který je současný čtenář zvyklý. Zdá se, že suchý a emocionality zbavený jazyk, který používali spisovatelé píšící o válce a táborech dříve, už dnes nestačí, že je potřeba téma určitým způsobem osvěžit, dát mu nový tvar do té míry, aby se nestal jen pouhou historickou vzpomínkou. Ve chvíli, kdy se Potok z románu Jáchyma Topola *Sestra*, ocitne v Osvětimi, říká:

*(...) a my se báli, že se tou starou smrtí udusíme*⁶⁵

Tato věta se jeví jako výrazná definice dnešního přístupu k tématu války. Mladí autoři jako kdyby se báli udušení onou starou smrtí, respektive starým způsobem jejího popisu a tak ji líčí znova a nevyhýbají se expresivní slovní zásobě. Realita tábora je u Topola *ňaká blbá* a hrdinu Novákova románu do koncentračního tábora *odvlékli*. Androniková za stejným účelem používá úplně jiný nástroj. Využívá neobvykle nekonvenčního, pronikavého porovnání. Jako příklad zde může posloužit úryvek popisující vraždění lidí v plynových komorách:

V tu chvíli se prostory sprch proměňují v koncertní síň. (...) Stěnami koncertní síně bez oken otřásá mocný sbor, jednolitý proud hlasů, uniká jako pára, jako plyn a vylévá se ven.

⁶⁵ Topol, J.: *Sestra*, Brno: Atlantis, 1996.

*(...) Hlasy se proplétají mezi zvuky přiškrceného kašle a chrapotu, slábnou a mizí v zatažených hrdlech. (...) Chór dozněl. Poslední kapka hudby. Poslední doušek plynu.*⁶⁶

Dalším viditelným rysem spojujícím tvorbu analyzovaných spisovatelů je odstup vůči popisovaným událostem. V žádném z děl se válka neodehrává v přítomném nebo pro hrdiny reálném čase. Téma se vždy prezentuje jen jako sen, vzpomínka nebo něčí vyprávění. Tyto události jsou vždy představovány z historické perspektivy. V Topolově románu hrdinové mají v Osvětimi průvodce, který je seznamuje s detaily života v táboře. V knize *Zvuk slunečních hodin* Daniel Keppler si poslechne příběh z minulosti Anny. V *Miliónovém jeepu* hlavní hrdina je pouze svědkem válečných událostí, a ne jejich přímým účastníkem. Tato distance je viditelná také v tom, že žádný z autorů neučinil z druhé světové války nebo koncentračního tábora hlavní téma literárního díla. Postavy se s válkou a tábory konfrontují, něco se dozvídají, objevují nějakou pravdu, toto téma také bývá impulsem ke změnám, nikdy však netvoří těžiště románu. Vždy je jen pozadím, uvádějícím motivem nebo podnětem k vyprávění nějakého příběhu.

Zajímavé je, že se ve všech analyzovaných románech objevuje motiv českosti, který můžeme interpretovat jako určitý pokus vypořádat se s minulostí. Jáchym Topol se přiznává k pasivitě, téměř obviňuje své předky z tragédií koncentračních táborů. Novák sice ironizuje téma kolaborantů, ale v jeho románu najdeme prvky zdůrazňující vzdor české společnosti vůči nacismu.

Nazývá sice svého hrdinu, který odporuje zlu *blbem*, pak to však popírá:

RR: *O řezníkovi, kterej se dokázal postavit jak nacistům, tak potom komunistům v knize stojí, že to byl věru statečný blb...*

NOVÁK: *To si nepamatuju... Že by to Kořán blbě přeložil? (...) Možná to tam bylo z úhlu jiný postavy, protože z mýho úhlu, z úhlu vypravěče, by to tam nemělo bejt.*⁶⁷

⁶⁶ Androniková, H.: *Zvuk slunečních hodin*, Praha Knižní klub, 2001, s. 225.

⁶⁷ Novák, J.: *Co je živý je krásný* (RR interwiev), Revolver Revue 21, s. 163.

V knize Hany Andronikové se sice neobjevují přímá hodnocení postojů české společnosti během války, ale scéna, ve které Češi vraždění plynem zpívají československou národní hymnu,⁶⁸ jak se zdá, vypovídá sama o sobě. Na základě tohoto faktu si můžeme povšimnout, že současní spisovatele pociťují nutnost vypořádat se s minulostí svého národa. Činí to ovšem různými způsoby, pravděpodobně to závisí na jejich osobních názorech. Každopádně se tento motiv stále objevuje v nejnovější české literatuře.

Docházíme k závěru, že dnešní způsob psaní o druhé světové válce a koncentračních táborech se vyznačuje určitou distancí a modernizací. Autoři využívají historii s cílem poukázat na mnohé konvence a to jak sociologické, tak například u Topola metafyzické.

Mají na to právo? Na tuto otázku není snadné odpovědět, ale zkusme ještě jednou předat slovo Zygmuntu Baumanovi:

Modernita je bytostně transgresivním způsobem bytí ve světě. Z nespokojenosti se stávající situací se rodí vize řádu a snahy tyto vize realizovat plodí novou nespokojenost a nové, revidované – a údajně tedy zdokonalené – vize.⁶⁹

Baumanova slova je možné vztáhnout také na literaturu a její způsoby interpretace dějin, kde spisovatelé sahají do studnice minulosti a snaží se znova vyčíst její znaky a reinterpretuji fakta.

⁶⁸ Viz pozn.2.

⁶⁹ Bauman, Z.: *Modernita a holocaust*, překl. J. Ogrocká, Praha: SLON, 2003.

BIBLIOGRAFIA

PRAMENY

1. Androniková, H., *Zvuk slunečních hodin*, Praha Knižní klub, 2001
2. Fuks, L., *Pan Teodor Mundstock*, Praha:Československý spisovatel, 1963
3. Lustig, A., *Modlitba za Kateřinu Horvitzovou*, Praha: Hynek, 1997
4. Novák, J., *Millionový jeep*, Brno: Atlantis, 1992
5. Topol, J., *Sestra*, Brno: Atlantis, 1996
6. Weil, J., *Život s hvězdou*, Praha: Československý spisovatel, 1990

LITERATURA

1. Arendt, H., *Původ totalitarismu*, překl. J. Franková, Praha:Oikoymenth, 1996
2. Bauman, Z., *Modernita a holocaust*, překl. J. Ogrocká, Praha: SLON, 2003
3. Havel, V., *Dvě poznámky k Milionovému jeepu Jana Nováka*, w: Novák, J., *Millionový jeep*, Brno: Atlantis, 1992
4. Hodrová, D., *Vězení jako místo přístupu k bytí*, s. 119, w: Hodrová, D. a kol *Poetika míst*. - Praha, H & H 1997
5. Holý, J. a kol., *Český parnas*, Praha: Galaxie, 1993
6. Jindra, M., *Několik osobních dojmů místo doslovu*, w: Androniková, H., *Zvuk slunečních hodin*, Praha Knižní klub, 2001
7. Jirous, T., *Než vodopády spadnou*, Praha: Labyrint, 2005
8. Kohák, E., *Člověk, dobro a zlo*, Praha: Ježek, 1993
9. Lehár, J. a kol., *Česká literatura od počátků k dnesku*, Praha: Lidové noviny, 2002
10. Mareš, P., *Tajnej a otevřenej jazyk (Spisovnost a nespisovnost v románu J. Topola Sestra)*, w *Spisovnost a nespisovnost dnes*, red. R. Šrámek, Brno: Masarykova univerzita, 1996
11. Mikulášek, A. a kol. *Literatura s hvězdou Davidovou*, Praha: Votobia, 1998
12. Mikulášek, A. a kol. *Literatura s hvězdou Davidovou 2*, Praha: Votobia, 2002
13. Novák, J., *Co je živý je krásný (RR interwiev)*, Revolver Revue 21
14. Rosenfeld, A.H., *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze holocaustu.*, przekł. B. Krawcowicz, Warszawa: Cyklady, 2003
15. Sontag, S. *Fascinující fašismus*, Revolver Revue 20
16. Sulčková, M., *Dvě sestry J. Topola?*, w *Souvislosti* č. 3-4/1999
17. Tomaszewski, J., *Czechostowacja*, Warszawa, Trio, 1997
18. Weiss, T., *Jachým Topol: Nemůžu se zastavit*, Praha: Portal, 2000